



Double jeu

Théâtre / Cinéma

3 | 2006
Sacha Guitry et les acteurs

Geste et stylisation

Olivier Marie



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1856>

DOI : 10.4000/doublejeu.1856

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006

Pagination : 49-58

ISBN : 2-84133-255-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Olivier Marie, « Geste et stylisation », *Double jeu* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1856> ; DOI : 10.4000/doublejeu.1856



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

GESTE ET STYLISATION

Commençons par une évidence : rien ne plaît davantage à Guitry que la représentation. Elle constitue en effet l'horizon indépassable de son cinéma, en un mouvement constamment réversible entre maîtrise et dépossession. Ainsi il n'est pas rare qu'un film de Guitry s'achève sur un mouvement répété (voir à ce titre la fin de *Ils étaient neuf célibataires*, 1939), ou bien sur une danse. Car la représentation, qui recèle un ensemble de virtualités, l'emporte au final sur les personnages qui croyaient en disposer, et n'achève jamais son mouvement. Et l'acteur dans tout ça ? L'originalité chez Guitry consiste en ce que l'acteur et ses gestes sont à la fois formes dans la représentation en tant qu'ils l'actualisent et formes de la représentation en ce qu'ils manifestent ensemble (gestes et acteurs) le réseau de virtualités dont elle est constituée. D'où le goût de Guitry pour la stylisation, la ligne ouverte, l'esquisse, le croquis. Entre figuration et abstraction, elle constitue en effet le centre du geste guitryen qui, à la figure achevée, lui préfère l'épure. Dissociant le pôle fonctionnel et le pôle ludique de l'acteur, et insistant surtout sur le second, Guitry fait de ce maître traditionnel dans l'art du faux-semblant, un maître transitoire. D'où ce goût pour la stylisation, mixte de concret et d'abstrait, d'ici et maintenant mais aussi de ce qui le déborde. Car, comme nous le verrons, le geste, expression concrète des sentiments et des désirs, trouve ses conditions de possibilité dans les interstices de la représentation, dans sa part invisible, que ce soit la voix off de Guitry souhaitant bonne chance à Marie (*Bonne Chance*), ou bien le « plan » (la surface plane de la profondeur de champ) invisible du champ où se situe le visage de Paulette faisant face à Carl Herickson lors de leur rencontre à l'hôtel (*Quadrille*).

Aux antipodes d'un cinéma appliqué, celui de Guitry trahit un goût de l'acteur pour le jeu avec les procédés dramatiques. Bon nombre de ses

films peuvent constituer à ce titre des sortes de traités sur la dramaturgie. Le goût du spectacle s'assortit en effet de celui de la dénudation de ses principes. Mais cette « réflexivité » est avant tout indirecte : elle passe par la matière première du cinéma, l'acteur, dont le geste manifeste parfois l'état de la représentation, son ordre ou son désordre, commande son déroulement ou bien, au contraire, en révèle l'enrayement. À ce titre, *Quadrille* (1937) relève pratiquement du modèle qui concentre bien des obsessions typiquement guitryennes.

Le film débute sur Guitry qui commande littéralement la représentation. Ouverture : Guitry à son bureau en train d'écrire. Deux personnages (Durmél et Paulette) entrent coup sur coup en dessinant des trajectoires et des postures symétriques. L'un passe par la gauche du cadre, l'autre par la droite. Symétrie qui est synonyme de régularité du spectacle accentuée par la symétrie des positions des acteurs près du bureau. Plus loin, nous le retrouvons dans la chambre d'hôtel de Carl Herickson. Il entrouvre le rideau d'une fenêtre, plan suivi de celui sur Claudine qui entre par la porte d'entrée de l'hôtel. Retour sur Guitry qui, cette fois-ci, prend un journal sur une cheminée, traverse la pièce, s'assoit et ouvre le journal. S'ensuit un plan sur une porte d'ascenseur qui s'ouvre d'où sort Claudine. Les gestes de Guitry (ouverture du rideau, du journal) sont suivis par des plans sur des ouvertures par lesquelles entre Claudine. De par cet effet de systématisme, on peut dire que les gestes n'ont pas seulement fonction d'enchaînement. Il ne s'agit pas ici seulement d'une rhétorique classique commandée par l'effacement du raccord par le geste. Celui-ci produit littéralement l'action. Grâce à lui, Guitry met en branle le spectacle, ouvre l'espace, en fait coulisser les pièces selon une métrique parfaitement régulière. On notera d'ailleurs à ce titre la fonction rythmique des acteurs. Dans le couloir de l'hôtel, Claudine, accompagnée d'un garçon d'étage, se dirige vers le fond du plan où se situe la chambre de Carl Herickson. Elle croise à mi-parcours un homme qui se dirige vers la caméra, la fonction du figurant étant de dynamiser l'action en obligeant le regard du spectateur à opérer un double mouvement entre le déplacement de Claudine et le sien.

Mais si le geste commande la représentation, c'est qu'il peut en isoler un détail. Lors de la première rencontre entre Philippe et Claudine, celui-ci loue la beauté de la jeune femme puis relève ses lunettes afin de mieux la voir. Un plan s'ensuit cadré derrière Guitry et où la ligne de son bras dessine un triangle dans lequel se loge le visage de Jacqueline Delubac. Pouvoir de sertissage du geste qui isole et relie à la fois un détail de la représentation à son ensemble. Sur ce versant fonctionnel, le geste lie les éléments du film sans qu'aucun n'échappe à son pouvoir en les intégrant dans sa dynamique.

Mais le spectacle se nourrit de tensions, de dérèglements, de déséquilibres. Il faut bien que quelque chose vienne heurter le geste, à charge pour

lui désormais, avec l'aide du verbe, d'articuler de nouvelles combinaisons. Ce moment dans *Quadrille* est traité sur le mode de l'absence et en creux. Il concerne celui de la rencontre entre Carl et Paulette qui s'était par ailleurs déjà trahie par un geste lorsque, entendant le nom de Carl Herickson prononcé par Philippe, elle rectifia sa tenue. Absence du visage de Paulette à l'écran lorsque Carl lui demande un autographe (scène filmée en plan d'ensemble et sans contrechamp), absence de Guitry aux points de raccord, notamment lorsque le directeur de l'hôtel fait passer Carl par le salon de thé. Momentanément Guitry a perdu la main. Mainmise qu'il va d'ailleurs s'évertuer à retrouver. Gestes et regards se dissolvent dans la continuité de la séquence, car intervient un élément plus puissant qu'eux : la star américaine et son pouvoir de séduction. Face à elle, rien à faire car, comme l'explique Carl lui-même à Philippe et Claudine, elle peut se glisser n'importe où. En effet, alors qu'il leur avoue son manque de talent, il donne la clé de son succès selon des modalités qui rappellent immanquablement l'expérience Mosjoukine. Carl :

Quand on prend un gros plan de moi on me dit : attention pensez ! Alors je demande à quoi il faut que je pense. On me dit à rien. Alors je pense à rien de toutes mes forces, et je crois que cette image peut se placer dans toutes les circonstances.

Geste, regard, visage. Les trois instances qui président à l'opération du montage se livrent une concurrence secrète, et la dernière dissout momentanément le pouvoir du geste de s'en assurer l'ordonnancement. Confronté au désir dont une partie s'exprime dans la face invisible du champ, le geste fonctionnel voit son pouvoir d'agencement s'effacer, ce que confirme l'absence de contrechamp sur Paulette.

Formidable réflexion sur la représentation, *Quadrille* en synthétise tous les éléments, tous les ressorts. Alors qu'au début elle obéit aux doigts et à l'œil de Guitry, un élément fait irruption, un imprévu au pouvoir sidérant qui la dérègle. Ici, le désordre est constitutif du moment où les gestes, les actes n'obéissent plus à la volonté, c'est-à-dire au moment où Paulette perd littéralement la tête qui classiquement commande tout. Que se passe-t-il après que la force de l'imprévu a déjoué la nécessité d'une fiction trop bien réglée ? Et lorsque le désir se voit ainsi contrarié ? Dès lors, la représentation foisonne de potentialités. *Quadrille* mais également *Bonne Chance* (1935) n'échappent pas à la règle. Ce dernier n'est-il pas, d'ailleurs, construit entièrement sur une différence de potentiel entre deux personnages, l'un, Prosper aux gestes retenus et à la morale bourgeoise étriquée (faible potentiel), l'autre, Claude, maître du geste et de l'esquisse, et doué d'une imagination fertile qui se convertit en une parole tout aussi virtuose ? Déclinés sous de multiples variations, gestes et paroles se combinent jusqu'au

vertige où se lit la multiplicité des désirs. Par de menus gestes, les personnages se touchent, s'interrompent, s'entraînent, se repoussent : tout cela se déployant sous les variétés infinies des appétits, des passions et des intentions.

À travers la question du geste qui manifeste les sentiments et les idées dans l'espace selon des formes de plus en plus singulières sous la pression d'un récit aux potentialités jamais achevées, il est nécessaire d'évoquer *Bonne Chance*, déjà nourrit de bon nombre d'obsessions de son auteur. D'emblée, le film prend pour thème la représentation à travers l'acte de dessiner et illustre parfaitement le caractère double du geste de Guitry qui est à la fois geste du personnage et geste de l'auteur. On y trouve une série d'éléments qui conduit à une tension entre l'ouverture et la fermeture : d'un côté, esquisse du portrait, cadre naturel de la fenêtre, de l'autre, geste de l'artiste, cadre pictural, cage à oiseau et geste quotidien. Le tout enchâssé dans une logique de l'action selon un mode d'alternance. Mais tout de suite le fondu enchaîné qui passe du portrait de Marie à peine ébauché par Claude / Guitry à son visage alors qu'elle repasse les vêtements, relie Marie au dessin, le modèle à l'image et constitue donc, en plus d'une fonction informative, la marque de la volonté de Guitry de faire sortir spectacle et acteurs de l'espace et du geste quotidiens.

Bonne Chance est un film travaillé par la question du cadre de la représentation (cadre notamment figuré par le cadre pictural), sorte de road movie où un élément purement contingent, que constitue le gain à la loterie nationale, la chance que Claude souhaite en off à Marie, va donner l'impulsion au désir et avec lui produire une libération de l'acteur, de son jeu, de ses gestes et de ses mouvements, en somme de ses potentialités de jeu. Ce qui caractérise le film dans un premier temps, c'est une certaine sobriété de jeu et une continuité de l'action. Guitry y exploite au maximum les volets, les raccords regard grâce auxquels l'action s'enchaîne de manière univoque et nécessaire, telle la séquence où l'on suit Claude qui regarde Marie traverser la rue pour se rendre à l'hôtel. Économie de moyen, sobriété du jeu des acteurs, rétention du débit de la parole, gestes minimes : tout ceci dit l'impossibilité d'accomplir le désir et de céder à son emballement. Claude / Guitry devant la vitrine d'une galerie de peinture contemple un petit tableau. Il se redresse, dodeline de la tête, soupire, sort des billets de sa poche, tout cela sans un mot. La scène mimée – et il en va de même lorsqu'il passe devant la boutique de la loterie nationale – nous informe de l'incapacité dans laquelle il se trouve d'acheter le tableau. Mais, dès lors que la chance intervient, tout change : le rythme du récit, l'épaisseur dramaturgique et surtout le jeu des acteurs et la nature de l'espace de la représentation. On assiste à un renversement du primat du naturel sur le théâtral. Dans *Bonne Chance*, Guitry établit donc un rapport de consécution entre l'argent à

dépenser, la dépense de l'acteur et la topographie de l'espace scénique. Si, au départ, l'action se déploie dans un espace naturel, entériné par les fenêtres, les portes, dans la chambre de Claude, tandis que Marie vient partager ses gains, l'espace change de nature et devient théâtral, et avec lui le jeu des acteurs. L'action, dans la chambre de Claude, se base désormais sur une gradation du rythme et de l'intensité de la parole, sur un emportement des gestes et des mouvements ainsi que sur les jeux de mots. Claude prend la main de Marie, l'attire à lui et lui fait descendre l'escalier. Alors que jusqu'à présent la fenêtre les séparait, ici ils se rapprochent, se pressent mutuellement. De sorte que l'on peut dire que *Bonne Chance* est un film où l'acteur Guitry s'invente son propre terrain de jeu. Décentré dans un espace déséquilibré par la fenêtre où il converse au début avec Marie, ou bien par la rampe d'escalier de sa chambre, Guitry occupe désormais le centre de l'espace scénique. Centralité qui n'est pas synonyme de position privilégiée, narcissique, mais qui exprime spatialement la coïncidence entre l'acteur et le personnage. L'écart entre la situation d'indigence de Claude Lepeltier et les caractéristiques de l'acteur Guitry (vitesse et virtuosité de la parole, vivacité et autorité du geste, goût de la pose) se résorbe. Ainsi la localisation de l'acteur (entre centre et périphérie) est le témoin de la fusion ou non de celui-ci avec le personnage qu'il incarne en fonction de sa situation dans l'économie narrative du film. « Je vais vous faire pivoter moi » dit Claude à Marie, lui pressant les épaules dans un mouvement de balancement. Là, le geste ne trahit plus l'impossibilité d'accomplir un désir mais celui de renverser le cours des choses, l'ordre des événements : le voyage de noces avant le mariage, la transformation de soi tellement radicale qu'on n'est plus reconnu par le partenaire. Renversement déjà thématisé par l'homme au portrait qui, arrivé chez le coiffeur, demande à ce dernier de lui couper les cheveux d'après son portrait qui, désormais, devient le modèle à partir duquel doit se calquer le réel, autre façon d'accuser le primat de la représentation.

Mais le génie de Guitry est de ne jamais céder à une théâtralité appuyée et paresseuse comme le confirme, de façon magistrale, la séquence suivante portant sur les préparatifs du départ. Segment pratiquement muet où l'on voit Claude devant un miroir en train de faire son nœud de cravate, puis Marie qui enfille ses gants et sort de la boutique. Ensuite, nous retrouvons Claude dévalant l'escalier avec allégresse au rythme de la musique avant que l'on ne suive à nouveau Marie qui traverse la rue de gauche à droite et prend un taxi, tandis que Claude effectue la même action mais en sens inverse selon un ordre symétrique. Marie entre chez Paquin. Puis, on suit Claude dans la rue et qui achète ensuite une bague, pour se rendre enfin chez le chausseur. Marie entre chez le coiffeur, Claude chez un chapelier qui prend la pose, un chapeau sur la tête, Marie chez le coiffeur avec un

séchoir sur la tête, etc. La mise en scène décline une série de rimes visuelles, de mouvements symétriques des corps, de traversées des décors et des espaces. Il ne s'agit donc pas d'un simple enchaînement d'actions, mais d'un vaste système d'échos, de parallélismes dans les déplacements, d'égalité des gestes et des intentions partagées – de même qu'au restaurant ils décident d'un commun accord du menu en levant leurs mains de concert. Plaisir du mouvement mais aussi de son ébauche comme lorsque Claude trace celle du voyage sur papier. Plaisir d'esquisser le geste à accomplir réellement où celui de la représentation est tout autant contenu dans celui de la projection graphique que dans son effectuation réelle. Le geste chez Guitry est donc le mouvement par lequel s'amorce le désir mais aussi ce qui relie le concret (le voyage réel) à l'abstrait (sa projection dessinée en lignes et en points). Lorsque dans la chambre de Claude, celui-ci pointe son bras vers Marie pour en suspendre le départ, lui disant « Il faudra que je vous raconte mon rêve », le geste n'a pas valeur d'impératif, il est la ligne tracée par laquelle se relie et se suspend la femme concrète désirée et le rêve en son repli virtuel.

Si Guitry n'aime rien tant que le dialogue, il n'en n'aime pas moins le mouvement du corps, les contrastes de silhouettes, bref tout ce qui se manifeste dans la durée du plan. *Quadrille* a pour ressort en partie l'accord progressif d'acteurs aux comportements semblables. Au statisme de Philippe et de Claudine s'oppose la vitalité sèche et nerveuse, un brin enfantine et naïve de Carl et de Paulette. Le jeu de George Grey se caractérise par la vivacité. Lors de l'interview, par ses déplacements continuels, par le rythme frénétique avec lequel il fait circuler objets et paroles, Philippe/Guitry opère des variations tout en conservant son style propre : statique, il mime, procède par phrases courtes, sursaute, temporise en ralentissant la circulation des objets (la cigarette et son étui) ; de même, dans l'appartement de Philippe, Paulette traverse littéralement les décors, franchit les portes à toute allure.

Dans cette perspective, la longue scène dialoguée entre Philippe et Paulette s'avère riche d'enseignement. À travers elle et les rapports qu'elle articule entre gestes, postures et découpage, il est en effet possible de déterminer à quel point Guitry s'écarte du théâtre filmé à la fois comme enregistrement direct d'un dialogue théâtral et comme reproduction de la scène à l'italienne. Déboîter la scène, privée désormais de quatrième mur, jouer sur la variété des échelles de plan mais sans que gestes et attitudes ne se figent dans leurs conventions : gestes, postures, regards sont dès lors confrontés aux effets de discontinuité propre au découpage et au rapport champ / hors champ.

Basée sur une continuité constamment grippée, on y voit un Guitry particulièrement inspiré dans la façon dont il met en tension postures et acteurs, dont il travaille la question du geste et de la parole sur fond de

mensonge et de récit diversement interprété, et où les déplacements et les mouvements des corps trament avec des énoncés de différente nature un réseau complexe constitué de vitesses différentes, de signes polysémiques, de rectification de la parole par le geste de maîtrise et de naïveté, d'anticipation et d'atermolement. Cette séquence met en effet en scène deux personnages qui ne parlent plus le même langage, qui ne racontent plus la même histoire. Or, la confrontation directe de personnage à personnage, d'acteur à acteur par la parole et par les gestes, loin d'instaurer une proximité entre eux, enregistre, au contraire, les infinies variations des distances prises à l'égard de l'autre et de soi-même par le mensonge et les effets qu'il produit.

Le premier désaxage repérable se situe dès l'amorce de la séquence par la différence de positions au sens propre comme au sens figuré des acteurs dans l'espace. Position frontale et verticale de Guitry, lignes brisées de ses bras qui s'animent et se détachent du dos, regard qui traverse le cadre de part en part : tout cela compose l'attitude de l'amant outragé qui renferme une colère froide. Ici, Guitry exploite avec brio les potentialités expressives du jeu de l'acteur en relation dynamique avec le cadre cinématographique, en ce qu'il établit une équivalence entre être hors de soi (la colère qui ne se manifeste que très peu) et le rapport cadre/hors cadre par les gestes d'acteur qui emplissent le cadre, et ses regards obliques qui le traversent et se portent soit vers Paulette soit dans la direction opposée, mais qui manifestent encore le hors champ. Position assise et involutive de Paulette pleine de remords, écrasée par la plongée. Décalage renforcé par le ton mat du complet de Philippe à la silhouette ronde et celle aplatie et scintillante de Paulette dans son peignoir blanc.

Avec le rapprochement des acteurs lors de l'échange dialogué face à face, le désaxage est reporté de la position des acteurs sur le faux raccord, la caméra opérant souvent une transgression de la règle des 180°. Procédé par lequel Guitry conserve la position centrale dans le plan. Philippe dominant d'une tête Paulette en ce qu'il est debout et elle assise, occupe le centre de sa rondeur tandis que son regard balance entre elle et le hors champ. Position qui n'est pas celle d'une suffisance phallocrate mais qui là encore trahit son écart à l'égard du récit de Paulette sur le mode de l'écoute ironique et de l'effarement, tout en lui permettant de décliner au mieux une gamme d'expression qu'implique la situation de son personnage. Ici, en évitant le fastidieux relevé systématique, il est possible de noter les différentes variétés de gestes et de paroles sur fond de dédoublement du mensonge (mensonges de Paulette envers Philippe, mensonges de Paulette envers elle-même) et d'anticipation (Philippe en sait davantage sur la relation entre Carl et Paulette que cette dernière ne le croit), c'est-à-dire de distance entre deux interprétations d'une même histoire par des gestes

et des paroles suppliants, des rétablissements de la vérité, des répétitions paroles différées, des omissions.

On y relève le geste par lequel on cherche à partager la possibilité du mensonge comme lorsque, par exemple, Paulette attire à elle Philippe par le revers de sa veste tandis que sur un ton de supplique elle lui dit : « Est-ce une raison pour se mentir, dit ? » Alors que le mensonge sur sa conduite avec Carl ne peut venir que d'elle, elle essaie par ce geste d'attirer Philippe sur le terrain du mensonge.

Le geste comme rectification de la parole, geste qui est surtout le fait de Philippe. À la correction physique, il lui substitue le geste suspendu de la gifle et la correction des fautes de conjugaison. Rectification par le verbe, le geste vif et bref qui, en plus de l'effet comique, autorise qu'ils soient l'objet d'une reprise et suspend l'acte trop brutal qui du même coup interromprait définitivement le dialogue. En tant qu'il s'ajoute à la simple continuité de l'action et du dialogue, le geste doit conserver une part d'inachevé et d'indéfini afin de prolonger l'échange.

Le geste qui repousse la parole identifiant trop crûment l'histoire et qui en modifie la perception que l'on peut en avoir comme par exemple lorsque, au mot cocu prononcé par Philippe, Paulette lui oppose un geste du bras qui écarte le mot tout autant que Philippe trop banalement cocu alors que pour Paulette son histoire n'a, comme elle le dit, rien de banale.

Le geste simple et répété comme, par exemple, celui que fait Philippe de mimer l'acte de signer tandis que Paulette lui répond par trois gestes brefs sur le ton de « Ah ! ah ! ah ! tu vois bien que je t'en parle ». Au geste simple et sobre de Philippe qui souligne la question qu'il sait embarrassante (il n'ignore pas que Paulette a rencontré Carl à l'hôtel ainsi que la bizarrerie de sa conduite) succède le geste répété de Paulette qui dans un emballage enfantin, renchérit dans le mensonge par l'aveu différé.

Le mime comme anticipation de la réponse à l'interlocuteur. Tandis que Paulette s'interroge sur la présence de Carl au théâtre, Philippe fait une moue qui est celle de celui qui a déjà répondu à la question et vient combler les blancs du récit pour le spectateur et pour Paulette lorsqu'il lui dit verbalement que c'est lui qui l'a invitée. Moue qui est tout autant réponse à la question que marque de dépit de celui qui reconnaît avoir eu un rôle à jouer dans l'aventure, de sorte que le mime ici possède une nature polysémique.

Après cela, Philippe s'écarte. Dans cette tension entre le proche et le lointain et la gamme de gestes qui l'accompagne, ces derniers ont souvent pour fonction de renseigner sur le degré de maîtrise dont on fait preuve à l'égard de soi-même et de l'autre. À ce titre, « l'emphase » du geste liée au lointain n'est pas l'index du théâtre « mis en boîte », ni sa déclamation, mais l'indice du contrôle perdu et retrouvé momentanément. L'écart spatial et les gestes larges et amples (bras tendus), le jeu sur les mots (aussi bien sur

ceux des autres que sur les siens) – « Si entre minuit et quart et sept heures du matin on peut faire beaucoup de choses, on peut se faire également à beaucoup de choses », phrase qui signale que l'on a retrouvé la pleine maîtrise de soi et de l'autre – sont donc à mettre en relation avec l'emportement du désir et des sentiments. Car, si chez Guitry le geste et la parole sont traversés par le désir, ils traduisent également le fait qu'ils en font momentanément la traversée.

OLIVIER MARIE



Gaby Morlay dans la pièce *Un soir quand on est seul*, en 1917

